psallite

CANTAD SALMOS

REVISTA TRIMESTRAL DE MUSICA SAGRADA

21

	Pág
Música sagrada y Pastoral	1
Rítmo del canto gregoriano	5
Nuevas tarifas de suscripción	6
Aviso importante	6
Los salmos del Padre Gelineau, S. J...	7
Publicaciones recibidas	10
Catálogo de música sagrada - entre 10 y	11
Suplemento musical ..... entre 10 y	11
Palestrina y Victoria	13
Consulta	15
La música en su historia	16

AÑO VI • ENERO - MARZO • NUM. 21

LA PLATA - 1957

V. 6-
10,
(no. 21-
40)

PSALLITE

(CANTAD SALMOS)

REVISTA TRIMESTRAL DE MUSICA SAGRADA

DIRECTOR Y ADMINISTRADOR:

ENRIQUE LOMBARDI

Año VI - Nº 21 * Primer Trimestre 1957

Ejemplar suelto: $ 6.—

Suscripción anual ordinaria, $ 20; de ayuda, $ 25; de amigo, $ 35; protector, $ 60; exterior, un dólar

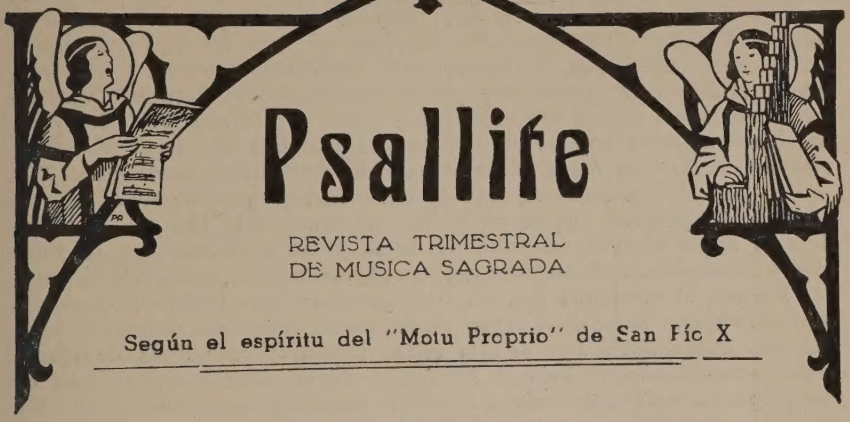
(CON APROBACION ECLESIASTICA)

DIRECCION Y ADMINISTRACION:

PARROQUIA "SAN ROQUE"

CALLE 40 Nº. 577 (6 Y 7) - T. E. P. 1230 - LA PLATA, F. N. G. R. - PROV. DE BS. AIRES
REPUBLICA ARGENTINA

Año VI, Núm. 21 Enero - Marzo de 1957



MUSICA SAGRADA Y PASTORAL

LA *Pastoral*, que es la ciencia y el arte de conducir las almas a Dios, se halla en nuestra época frente a una doble tarea: "la formación de una auténtica comunidad cristiana y la evangelización de ambientes no cristianos". La *Música Sagrada*, que está ordenada para la liturgia, es la vez "un medio de acción pastoral y de acción apostólica".

Como "medio de acción pastoral", va dirigida hacia la santa liturgia, que es: "el culto público que nuestro Redentor tributa al Padre como Cabeza de la Iglesia, y el que la sociedad de los fieles tributa a su Fundador y, por medio de El, al Eterno Padre; es, diciéndolo brevemente, el completo culto público del Cuerpo Místico de Jesucristo, es decir, de la Cabeza y de sus Miembros" (Pío XII, Encíclica "Mediator Dei", Nº 20).

La *Música Sagrada* es a la vez, medio de expresión y de formación de la comunidad cristiana. Y esto por más de un título:

Es manifestación de caridad: "La multitud que asiste atentamente al Sacrificio del altar, en el que Nuestro Salvador, juntamente con sus hijos redimidos por su sangre, *canta* el Epitalamio de su *inmensa caridad*, no podrá callar, ya que "el cantar es propio de quien ama" (S. Agustín, Serm. 336, Nº 1), o, como dice el viejo refrán: "Cantar bien es orar dos veces" ("Mediator Dei", Nº 187).

Es vínculo comunitario y fundamento de unidad: "Suba al cielo el canto unísono y majestuoso de nuestra multitud como el fragor del resonante mar (S. Ambros., Hexameron, III, 5, 23), expresión armoniosa y vibrante de un mismo corazón y una misma alma, como corresponde a hermanos e hijos del mismo Padre" ("Mediator Dei", Nº 189).

Es maestra de religión y de piedad.

Es la expresión oficial-artística de los sentimientos de adoración y alabanza de la comunidad cristiana.

Es también recuerdo concreto y cotidiano de que la Iglesia es a la vez comunidad de fieles y sociedad jerárquicamente organizada.

Traduce la humildad de la plegaria, la emoción y el fervor individual que se vigorizan por la poderosa mediación de la Iglesia; por la participación que Ella (la Iglesia), impone a sus fieles en la acción litúrgica. Porque: "Evidentemente, apremia el que los fieles asistan a las sagradas ceremonias, no como meros espectadores mudos y extraños, sino profundamente penetrados por la belleza de la Liturgia; que alternen sus voces con la del sacerdote y coro" ("Mediator Dei", Nº 187). Así como también impone el silencio litúrgico para dar lugar a la conversación individual del alma cristiana con el Espíritu Santificador...

Es uno de los recursos, sino el más cómodo, para hacer de la plegaria medio poderoso de elevación de las almas hacia Dios, como la belleza lo es en el orden natural, dando su plena significación y su valor total a la asamblea de los cristianos y a la expresión de su plegaria individual.

Porque, si es verdad que las artes plásticas, arquitectura y escultura, cantan la gloria del Señor, según expresión de la misma Sagrada Biblia. "lapides clamabunt", ¿no es más cierto aún, que el edificio de piedra vibra verdaderamente, bajo la influencia de los acordes del órgano, de los golpes de arco del violín y el vibrar sonoro y majestuoso de las voces humanas? El coro canta, la piedra responde... la piedra canta, la piedra colabora en la alabanza del Altísimo... Así es como una catedral o un templo, suena, vibra y canta; y una misa, un motete o un canto unísono, es como un bello fresco sonoro; por eso, entre la música y la arquitectura existe paridad, asociación y se complementan mutuamente...

La Música Sagrada, medio de acción pastoral es también medio de apostolado. El pueblo quiere cantar. La multiplicación de los grupos corales de todo género, los concursos y festivales regionales, nacionales e internacionales de música que se realizan en el mundo, la difusión de colecciones de cantos, el desarrollo de organismos de formación musical que extienden poco a poco su enseñanza hasta en los pueblos de campaña dan testimonio... La radiodifusión aporta los elementos necesarios de formación musical a un incontable número de público. Existe, pues, un apasionado apetito y sed de belleza musical.

Y en este mundo moderno, librado al gusto de lo novedoso, de lo mudable, de esparcimiento y de lo superficial, la música sagrada permanece siendo un método rico de influencias para llevar las almas a Dios.

Su Eminencia, el Cardenal Pizzardo, lo afirma cuando escribe a los Ordinarios del mundo católico, como Prefecto de la Sagrada Congregación de Seminarios y Universidades: "Porque estimamos, dice, que la música sacra, como en pasadas épocas de la Iglesia, también ahora contribuye, no poco, para hacer volver hacia Jesucristo al pueblo cristiano, atraído por la dulzura y suavidad de los sagrados cantos, el pueblo fiel frecuentará con más gusto la casa de Dios, que resuena "con himnos y cánticos espirituales", acudirá con más avidez a las sagradas funciones de los domingos y más abundantemente sacará de ahí la vida" (Roma, 15 de agosto de 1949).

Y la experiencia, de sobra lo prueba...

Se sabe muy bien qué impresión profunda puede producir en el alma la ejecución musical no sólo de una buena y adiestrada escolanía o reputado coro polifónico, sino también el canto unísono del Credo, llevado a cabo por una asamblea de hombres; así como también el canto de un motete ejecutado por algunas voces de niños... Fué en las Vís-

peras de la Navidad de 1886 que los niños de la Escolanía de Notre Dame de París, llevaron hasta el altar al más grande poeta católico francés de nuestro tiempo, Paul Claudel.

Un conjunto coral, de un pequeño pueblo, puede ser, más frecuentemente de lo que uno piensa, el instrumento de la gracia divina y puédese transformar también una parroquia, por medio del canto y música sagrada.

Y acaso, ¿no se podrá llegar a decir algún día, para medir el estado espiritual de una comunidad parroquial: "ved como ellos cantan", así como decían de los primeros cristianos: "ved como ellos se aman"?

Porque es medio de acción pastoral y medio de acción apostólica, por la naturaleza de las cosas, por el testimonio de la historia, por la experiencia y por la autoridad de la Iglesia; porque está llamada a trabajar por la gloria de Dios y la salvación de las almas, la música sagrada, puede y debe ser recomendada por los pastores y apóstoles de nuestro tiempo. Mas, debemos recordar que el uso de la música sagrada, no puede estar librado al capricho, a la fantasía, al gusto personal de cada uno, sino que debe estar sometida a reglas precisas. Y también, debemos repetir, que no es "privilegio" reservado sólo a los músicos, compositores, musicólogos, maestros de capilla, organistas o cantores, y "entredicho" para los profanos, los no iniciados en el arte musical, para el sacerdote cuya voz tropieza al enfrentarse con una melodía adornada con algunos accidentes. No es objeto de estudios facultativos, especializados o "ad libitum" para seminaristas superdotados, jóvenes vicarios o sacerdotes melómanos. No; la música sagrada hace parte del vasto dominio de las ciencias eclesiásticas, y se cuenta entre aquellas que podemos llamar, sin excesiva pretensión, ciencias auxiliares de la pastoral. Porque forma parte del "curso de teología" y como tal su estudio es no sólo propuesto, sino "*impuesto*" por la Iglesia a los jóvenes clérigos, seculares y regulares: "El curso teológico debe durar por lo menos cuatro años completos, y además de la teología dogmática y moral, ha de abarcar principalmente el estudio de la Sagrada Escritura, historia eclesiástica, derecho canónico, liturgia, elocuencia sagrada y "*canto eclesiástico*" (Código de Derecho Canónico. Canon 1365, & 2).

Y es por esto que, la Santa Sede, después del Concilio de Trento (1545-63), siempre ha promovido el estudio de la música sagrada en miras al culto divino, como bien lo recuerda la "*Carta de la Sagrada Congregación de Seminarios*" a los Ordinarios de las diócesis, expresándose así: "Esta Sagrada Congregación no ha cesado de trabajar para que los jóvenes que emprenden el camino del sacerdocio se formen debidamente tanto «*teórica*» como «*prácticamente*» en música sagrada"; y continúa después: "Por lo cual, con el fin de dar un nuevo y más fuerte impulso, para que los alumnos de los seminarios se formen convenientemente en la *teoría* y en la *práctica* de la música sagrada según los principios didácticos y disciplinares establecidos por la Santa Sede, hemos juzgado necesario dar las siguientes prescripciones: I) La música sagrada debe contarse entre las disciplinas obligatorias y, por lo tanto, ha de enseñarse, sin excusa, a todos los alumnos desde el primer año de Humanidades hasta terminado el curso teológico" (Roma, 15 de agosto de 1949).

Ciencia eclesiástica y, como tal, estudio impuesto en el cuadro catedrático de la teología pastoral, la música sagrada entra en el dominio

de la acción pastoral, sometida a las reglas, que no son solamente las técnicas del arte musical, sino las normas litúrgicas, definidas por la Iglesia. Como es parte de la liturgia, de quien es la "humilde sierva", está sometida y debe guiarse, para cumplir dignamente su misión, por la bien definida disciplina litúrgica; y esta sumisión es la que hará de la música religiosa una música sagrada. Pues, aunque una música sea bella, despierte emociones religiosas y también haga orar, con todo, no es suficiente. Porque una música tal, puede ser religiosa; y, ¿qué música no es religiosa de algún modo? Más, esa música no es suficientemente sagrada, es decir, litúrgica, pues los dos vocablos, en su especie, son perfectamente sinónimos. La música será sagrada si ella está totalmente inspirada por y en la liturgia, tal como ella se celebra, tal como ella es querida por las leyes eclesiásticas. Así, pues, las normas de la acción litúrgica serán también las normas de la música sagrada. Y por esto es que los responsables del desenvolvimiento de la liturgia y de la música sagrada, harán una obra muy buena y útil al recordar a tantos celosos apóstoles —pero algunas veces, insuficientemente informados—, las reglas inspiradoras de la acción litúrgica, el sentido de la sagrado, el sentido del misterio, el sentido de la disciplina, de la obediencia a la jerarquía, de la prudencia en las iniciativas individuales o personales, el afán, en fin, de preparar por medio de búsquedas pastorales o científicas, las adaptaciones necesarias. Porque, recuérdese bien, que la reforma del canto sagrado por San Pío X, no es otra cosa que el fruto de largos y pacientes esfuerzos privados, llegados finalmente a madurez y codificados en una nueva y acertada legislación.

Porque es expresión de la plegaria y de la contemplación, la música sagrada deberá ayudar al pueblo cristiano a orar por medio de la belleza, oponiéndose a todo aquello que pueda ser tentación de exhibicionismo. Y ayudará a inculcar la fe práctica con la primacía en el servicio de Dios y la estima profunda de la plegaria de alabanza. Porque es medio para cimentar la comunidad parroquial, el pastor de almas, tendrá afán por hacer de ella el medio de entrenamiento en la oración comunitaria, un método para desarrollar el espíritu de unión, de colaboración, de caridad y de vida interior de la misma comunidad parroquial. La renovación litúrgica definió toda una técnica en la participación del celebrante, de los fieles y de la schola en el culto divino. El conocimiento y la aplicación de esta técnica, darán a la música sagrada el legítimo y privilegiado lugar que le asigna la Iglesia.

Como elemento y medio de pastoral litúrgica puede ser también, y lo es en realidad, medio eficaz de evangelización, cuyo fin obtendrá sirviéndose: *Del Canto Gregoriano* que, "no sólo proporciona decoro y solemnidad a la celebración de los sagrados Misterios, sino que contribuye a aumentar la fe y la piedad de los asistentes"; *Del Canto Religioso Popular* que, "puede servir para estimular y encender la fe y la piedad"; *De la Música y el Canto Moderno* que, "si no tienen ningún sabor profano, ni desdicen de la santidad del sitio o de la acción sagrada, y si tampoco nacen de un prurito vacío de buscar algo raro y maravilloso, débenseles incluso abrir las puertas de nuestros templos, ya que pueden contribuir no poco a la esplendidez de los actos litúrgicos, a elevar más alto los corazones y a nutrir una sincera devoción" (Pío XII. Encíclica "Mediator Dei", números 186, 187, 188 y 189).

LA DIRECCIÓN

SIETE POSTULADOS SOBRE EL RITMO DEL CANTO GREGORIANO

I

El Santo Padre no se equivoca en sus Encíclicas; y cuando, al hablar de la parte del Pueblo en el canto gregoriano, afirma que éste es facilísimo de aprender, podemos y debemos creer que debe haber una manera de que así resulte.

II

Si se debe "cantar como se habla"; si el acento es "el alma del canto"; si "la melodía le agrega eficacia al texto", no hay derecho a alterar el ritmo natural de la palabra, ni los acentos del discurso, ni sus pausas, pues, como dice admirablemente Don Andrés Azcárate (O.S.B.): "el ritmo verbal se confunde con el ritmo oratorio" (La flor de la Liturgia, pág. 606).

III

La igualdad de las notas en el gregoriano es absoluta gráficamente; en la práctica no puede ser sino relativa. Si fuese absoluta, sería martilleo; es decir: lo más opuesto al ritmo libre; sería algo automático, rígido, monótono. Dice bien Don Azcárate: "Si entre las notas hay una **leve diferencia**, es debida a la acentuación" (Ob. citada, pág. 608).

Esto concuerda con lo declarado por Dom Pothier en la Introducción a sus "Cantus Mariales"; pero D. Azcárate reconoce que "no todas las notas son igualmente acentuadas; algunas palabras, ora por lo que significan, ora por la importancia que tienen en la melodía, piden ser más acentuadas que otras" (Ob. cit., pág. 607).

IV

Esta distinción de dos tipos o grados de acentos, obliga a admitir tres valores de duración en las notas; de modo que un acento se traduzca por una blanca, con relación a una negra; y el otro, por una negra, con relación a una corchea.

V

Si los sonidos tienen duración, son susceptibles de ser medidos como toda cantidad; y, por lo tanto, las expresiones: "música no medida" y "música medida", no pueden significar: que la primera es tan imprecisa y vaga que deba quedar librada al arbitrio de cada cantor o director de coro; pero menos que es tan 'inefable" que escape a toda tentativa de notación.

Y "música medida" no significa: con el sentido particular que cada tiempo tiene en cada compás, en la música figurada; pero menos: que la precisión gráfica implique no sé qué especie de "norma" a priori, impuesta a la concepción rítmica gregoriana, que la desfigurara, e hiciera imposible la libertad del compositor, o esforzara y desfigurara el ritmo verbal.

Cuando Dom Mocquereau en su Introducción al "Nombre musical grégorien" habla de "precisar el ritmo gregoriano con su notación simple y clara", lejos de ser refractario a los medios modernos, nos obliga a creer que sólo por la notación moderna, tan perfecta, podría llegarse al fin deseado. Y Dom Gajard, en su monografía sobre la Musicalidad del Canto Gregoriano, hace clara alusión a los distintos "valores" de las notas, mencionando las redondas, blancas, negras, corcheas.

VI

Si se usan: corcheas, negras y blancas... tal vez una redonda en casos excepcionales, como en el Introito: "Veni de Libano", en la Misa de Sta. Teresa del Niño Jesús— poniendo en práctica la indivisibilidad del tiempo "primo"—; si se usan, alternativamente, tiempos binarios y ternarios —según los distintos casos de ritmo verbal—, nada más lógico que un compás que pueda ser de 3/4 o de 6/8, ya que las seis corcheas pueden dividirse en dos grupos de 3, o en tres de 2.

Así la simplicidad del ritmo elemental, contrasta con la variedad del "ritmo frase", ya que en esa alternación de 3/4 y 6/8 las combinaciones son al infinito.

VII

El uso de este compás Binario-Ternario en completa irregularidad, impide el sentido moderno de los tiempos fuertes y débiles; es apenas un simple convencionalismo para determinar exactamente la duración, pero sin rigidez. Debiendo, al contrario, ser aquí el ritmo etéreo, espiritual, como enseña la escuela de Solesmes, puede admitirse la supresión de la barra entre los compases. para sugerir esa ductilidad rítmica característica de la libre melodía gregoriana.

JUAN CARLOS FERNANDEZ
OBLATO BENEDICTINO

NUEVAS TARIFAS DE SUSCRIPCION

Los últimos convenios de trabajo en el orden gráfico y periodístico nos obligan a modificar las tarifas de suscripción desde el primer trimestre del presente año, 1957.

Suscripción anual	ORDINARIA	$ 20,00
„	„ DE AYUDA	„ 25,00
„	„ DE AMIGO	„ 35,00
„	„ DE PROTECTOR.....	„ 60,00
„	„ EXTERIOR	1 dólar
Ejemplar suelto	.....	$ 6,00

Ayúdenos en nuestro Apostolado Litúrgico-Musical, enviando cuanto antes, el importe de su Suscripción por el presente año y consíganos otros Suscriptores.

Atentamente

LA DIRECCION

AVISO IMPORTANTE

Por haber sido nombrado Vicario Ecónomo de la Iglesia "San Roque" de La Plata, se comunica a todos los señores Suscriptores el nuevo domicilio y Dirección de la Revista y Procura de música Sagrada:

"PSALLITE"

Parroquia "San Roque"

Calle 40 Nº 577 (entre 6 y 7) - T. E. Paz 1230 - La Plata, F.N.G.R.

Provincia de Buenos Aires - República Argentina

LOS SALMOS DEL PADRE GELINEAU, S. J.

(De la Revista "Hechos y Dichos". Zaragoza, España. Diciembre de 1956

La popularidad que los salmos del P. Gelineau han conseguido en los cuatro años que han seguido a su aparición, bien puede calificarse de inmensa. Más de 200.000 ejemplares se han vendido en dos años y las emotivas cadencias de esa salmodia revolucionaria han rebasado el ámbito francés. A ello ha contribuído no poco la magnífica grabación que de ellos se ha logrado en los discos de la marca Studio SM. De los discos que componen la colección, el primero obtuvo el gran premio de la sección de música religiosa de la Academia de Charles Cros. Actualmente se está preparando la acomodación de la salmodia a distintas lenguas, entre ellas la española.

Surge esta salmodia dentro de un vigoroso renacimiento litúrgico francés. Viene alentada por la Acción Católica francesa, y es de notar su marcado acento apostólico. Se presenta en Francia con un sello de novedad, introduciendo la lengua vulgar en los templos decididamente.

Se pretende hacer llegar a las almas la Escritura y que el pueblo se familiarice con la forma de oración que siempre ha sido oficial en la Iglesia. La tentativa ha constituído un éxito que da por bien pagados los esfuerzos que ha costado su composición.

Primero se trató de cantar la salmodia en francés al modo gregoriano. Pero el intento no tuvo éxito, principalmente por la diferencia de la acentuación del francés y el latín. La actual salmodia gregoriana está trazada para un texto latino donde las palabras son llanas o esdrújulas, mientras que en francés las palabras son tónicamente agudas.

El profesor Martimort, director del centro de Pastoral litúrgica, pidió al P. Gelineau la preparación de un canto propio para una salmodia popular en lengua francesa.

Puesto a trabajar el P. Gelineau, hoy mundialmente conocido, tuvo que resolver no pequeños problemas. Ordinariamente estamos acostumbrados en nuestra mentalidad a concebir la poesía únicamente sometida a marcos de métrica silábica. En la poesía moderna se va rompiendo esta concepción. La poesía hebrea no tenía como vehículo una métrica silábica sino tónica, es decir, que cada verso consistía en un número determinado de palabras acentuadas rítmicamente, sin preocuparse de determinar el número de sílabas. Este método siguieron las antiguas liturgias, siria, griega, el troparión bizantino, etc., y la misma liturgia latina en el canto de los salmos. Para los himnos la liturgia latina dió entrada a la métrica silábica.

Hay una íntima trabazón entre oración y canto rítmico, poesía y música. Los salmos fueron compuestos para ser cantados. Así se recitan desde un principio acompañados de instrumentos músicos como las cuerdas, los timbales y hasta se admitía un rítmico golpear con los pies durante la recitación. Las palabras hebrea **Mizmor** y griega **Psalmos** expresan la musicalidad de esta poesía bíblica. El Padre Gelineau hace volver al pueblo a la Escritura y a la oración que sube a Dios envuelta en música.

Delicada ha sido la elaboración de la traducción. Se ha pretendido una traducción exacta conforme a la exégesis. Para la expresión tónica ha dado el lenguaje francés grandes facilidades.

En hebreo las palabras son agudas, fenómeno que también se verifica en el francés y que es rarísimo en otras lenguas. Por eso es notable el parecido tónico que ha logrado la traducción francesa con el original hebreo. Veamos un ejemplo en el salmo 129:

MimaaKIM KeraTIka JahVE
Shim'A vekoLI

Des profonDEURS je CLAme ver TOI
SeiGNEUR eCOUte mon apPEL.

Este trabajo delicado lo han realizado notables especialistas en la materia: El P. Tournay O.P., profesor de lenguas orientales en el Instituto bíblico de Jerusalén; el escritor Dr. Raymond Schwab, gran conocedor de la poesía oriental; el P. Chiflot, director de la biblia de Jerusalén en Francia, y el P. Gelineau. Después de vencer grandes dificultades han dado una traducción apta para el propósito, si bien en un lenguaje falto de flexibilidad y de ese "Sacro" que estamos acostumbrados a oír en los cantos del templo.

En muchas partes se realizan intentos de imitación y acomodación. Dos son las tendencias. Unos quieren que cada traducción deba componer sus nuevas melodías para evitar una adaptación forzada y dura. El P. Gelineau cree que las melodías de los salmos pueden acomodarse muy bien a distintos idiomas, pero que las melodías de las antífonas deberán ser nuevas en cada lengua.

La nueva salmodia resucita "maneras de recitación" que casi habían caído en desuso. Hoy casi no conocemos otra manera de recitación de los salmos que la "alternada", es decir dos coros que cantan los versos alternándose. Pero esta manera —dicen los autores— ni es la única, ni la más antigua, ni la más importante, ni la más popular.

El musicólogo Jean Valois, profesor del P. Gelineau, distingue cuatro maneras de recitación salmódica en la historia de la liturgia. Primera: la salmodia "directánea". En ella se canta el salmo todo seguido como un tracto, por un grupo de solistas. Segunda: la salmodia "responsorial". Canta el solista el verso y al final del verso entran todos. Esta entrada final puede consistir en un "melisma" en la vocal final, por ejemplo "aaaa", o alguna palabra o frase, por ejemplo Aleluya, Kyrie eleison, etc. Esta manera de recitación era la más importante en el canto de la Iglesia y entre los judíos. Casi ha caído en desuso y ha quedado un vestigio en el salmo 94 del invitatorio.

El P. Gelineau renueva esta manera recital salmódica y cree que tiene gran importancia para la piedad litúrgica.

Tercera: la salmodia "antifonal". Los versos son cantados por solistas y entran todos en el canto de una antífona que se va repitiendo. Esta manera también recibe nuevo impulso en la salmodia del P. Gelineau. Cuarta: la salmodia "alternada". Los versos se cantan a dos coros que se van alternando. Es la que observa actualmente el canto litúrgico.

El último problema resuelto en la salmodia ha sido el musical. Hay que distinguir la expresión musical en las antífonas y en el salmo propiamente dicho. La antífona tiene su propia melodía hecha y acomodada expresamente para su texto breve, que suele ser un texto del salmo. La melodía del salmo debe ser aplicable a todos los versos de un salmo. Por lo tanto está al servicio de las palabras materiales y no del texto.

En la selección de las melodías, el P. Gelineau ha querido evitar todo resabio de profanidad. Ha buscado la inspiración en temas gregorianos y en cantos litúrgicos cristianos y judíos. Los

antífonas están en el mismo tono que el salmo a que pertenecen. A veces para un mismo salmo hay varias antífonas. Las antífonas han sido compuestas por varios compositores: el maestro de capilla de Dijon, Joseph Samson; el organista de Santa Clotilde de París, Jean Sanglais, etc.... La del salmo 22 está tomada del oratorio "David", de Arthur Honegger.

Como decíamos al principio, la salmodia del P. Gelineau se ha difundido extensamente. La cantan parroquias, obreros, estudiantes, hombres de la ciudad y del campo. Se cantan en la misa rezada, como introito, como postcomunión, y en las funciones eucarísticas. También ha encontrado sus opositores entre músicos y liturgistas, pero el entusiasmo que ha despertado es mucho mayor. Esperamos que la adaptación española contribuirá a una renovación del espíritu litúrgico tan necesario ya en la piedad española.

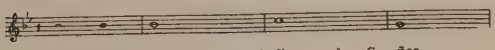
PABLO GARAYOA, S. J.

N. B.: El interés que ha suscitado esta salmodia en el Congreso Internacional de Liturgia de Asís (septiembre, 18 al 22 de 1956) y la publicación de su adaptación castellana, ha sido la razón de presentar a nuestros lectores los Salmos del P. Gelineau por medio de este artículo y el ejemplo que va a continuación.

EJEMPLO DE LA ADAPTACION CASTELLANA DE LA SALMODIA DE J. GELINEAU, S. J.

Modo: *ferial*
Tono: *sol*

MAGNIFICAT o CANTO DE LA VIRGEN



1 Mi al- ma glori- fi- ca al Se- ñor,
2 Pues mi- ró la peque- ñez de su es- cla- va;
3 Mara- vi- llas hizo en mí el Se- ñor
4 Su bon- dad se ex- tien- de sin fin,
5 Desple- gó el po- der de su bra- zo
6 Derri- bó a los pode- ro- sos de su tro- no
7 Col- mó de bie- nes al ham- brien- to
8 Acogi- ó a Isra- el su servi- dor,
9 Según lo prome- tió a nuestros pa- dres,
10 Gloria al Pa- dre y a Cris- to el Se- ñor,

1 Se a- le- gra mi es- pí- ritu en Dios mi Salva- dor.
2 desde a- ho- ra di- chosa me di- rán todos los si- glos.
3 [ ] Y san- to es su nom- bre.
4 [ ] con a- que- llos que le te- men.
5 [ ] Y des- hi- zo al so- ber- bio.
6 [ ] Y ensal- zó a los hu- mil- des.
7 [ ] Recha- zó al opu- len- to.
8 [ ] recor- dan- do su bon- dad,
9 En fa- vor de Abra- ham y su li- na- je para siem- pre
10 y al Es- pí- ritu que ha- bi- ta en nuestras al- mas. Amén.

ANTIFONA
1.ª vez: *solo*
2.ª vez: *todos*

El Se- ñor hi- zo en mí ma ra- vi- llas; San- to es mi Dios

PUBLICACIONES RECIBIDAS

Ediciones "CARRARA", Bergamo (Italia)

BARONCHELLI, NESTORE. — Misa "Virgo Potens" en honor de María Auxiliadora para Solos y Coro a tres voces viriles (Tenor, Barítono, Bajo), con acompañamiento de órgano o armonio.

Está compuesta esta Misa para el coro viril a 3 voces, pero la extensión de éstas es más bien limitada, por lo cual no requiere voces completamente desarrolladas; también aquellas voces que se hallan en formación pueden ejecutarla con óptimo efecto.

Y esta es indudablemente, del lado práctico, la mayor prerrogativa de la partitura, mientras del lado artístico tiene tantas otras bellas cualidades que la hacen una obra meritoria de ser bien valorizada. Ya antes de su publicación, la Misa de Baronchelli, "Virgo Potens", ha tenido una excelente ejecución en la Catedral de Brescia y precisamente a cargo de la distinguida Capilla Musical del Seminario Diocesano, bajo la dirección del Prof. D. Giuseppe Berardi. El feliz éxito, en aquella oportunidad, es la mejor garantía de que la nueva obra de Néstor Baronchelli tendrá la aceptación que ella merece.

CAMPODONICO, G. B. — Misa "Fili David" para Coro a dos voces desiguales (Alto y Barítono) con acompañamiento de órgano o armonio, en honor de S. Giuseppe Artigiano).

Esta nueva Misa está dedicada a la valerosa y benemérita "Asociación Católica Trabajadores Italianos" (ACLI), lo que no carece de particular significado, especialmente en referencia a la proclamación de la nueva Fiesta Litúrgica de San José Obrero. Como otra Misa de Campodónico a dos voces desiguales (blancas y viriles), también esta obra tiene prerrogativas de absoluta practicidad y por lo tanto no tardará en afirmarse en todas partes, especialmente ahora que la reciente Encíclica "Musicae Sacrae disciplina" concede —allá donde no es posible hacer cantar a los niños—, la formación de "Scholae" a voces mixtas: hombres y mujeres. Melodiosa y armónica, fácil y agradable, no requiere una numerosa masa coral, así que también un pequeño Conjunto Coral, de modestas pretensiones, tiene un medio eficaz para desempeñarse con éxito seguramente feliz.

MIGLIAVACCA, LUCIANO. — Misa "Claritas Dei" para coro a tres voces mixtas y órgano en honor y gloria de la Transfiguración del Señor.

Don Luciano Migliavacca, Profesor en el Seminario "San Pedro Mártir" en Seveso y en el Pontificio Instituto Ambrosiano de Música Sacra, se presenta con un estilo muy propio y a sus composiciones sagradas les confiere un cierto aire nuevo y original, no sólo en orden a la melopea de las voces, sino también a la concatenación armónica del acompañamiento. En sus armonías el órgano presenta un tejido polifono siempre muy interesante, así que las dos partes —la coral y la instrumental— se funden en un connubio armonioso que bien se presta para el oficio litúrgico. La S. M. C., presentando esta nueva Misa del joven músico ambrosiano, con-

CATALOGO

DE LA

"PROCURA DE MUSICA SAGRADA"

MUSICA VOCAL

AMBROSSINI, A.: AVE MARIA para Soprano o Tenor, con acompañamiento de órgano o armonio (E. M. S.) ..... $ 4,50

"CANTICA SION". Parte I. Cantos para la Misa. Tomo A. Misas Gregorianas (Acompañamiento de órgano o armonio) (E. C.) ..... $ 30,00

"CANTICA SION". Parte I. Cantos para la Misa. Tomo B. Misas populares a 1 voz y acompañamiento de órgano o armonio (E. C.) ..... $ 30,00

"CANTICA SION". Parte I. Cantos para la Misa. Tomo C. Misas de Réquiem, Gregoriana y populares a 1 voz y acompañamiento de órgano o armonio (E. C.) $ 30,00

"CANTORALE". 200 Motetes para 3 y más voces iguales (E. C.) ..... $ 60,00

"CHORUS ECCLESIAE". Volumen primero, "Echo Jubilaris": 42 cantos a varias voces mixtas, con acompañamiento de órgano (E. C.) ..... $ 55,00

"CHORUS ECCLESIAE". Volumen segundo, "Laus Canora": 42 cantos a varias voces iguales, con acompañamiento de órgano (E. C.) ..... $ 55,00

DE BONIS, A.: MOTETES (9) Marianos para coro, a 3 voces iguales (E. AISC.) $ 18,00

GIOVANELLI, R. (1460-1521), DEPRES, J. (1560-1620) y Música de IGNOTO: Tu, mentis delectatio; Ave, verum Corpus Christi y O Jesu dolce. Motetes a 2 voces iguales (E. M. S.) ..... $ 4,50

GOUNOD, C. y RAVANELLO, O.: Ava verum y Bone pastor, a dos voces iguales y órgano (E. M. S.) ..... $ 4,50

"LA MYSTICA CORALE". Fascículos de música para coro a 2 y más voces iguales y órgano (E. C.). Número suelto ..... $ 7,00

PEROSI, L.: AVE MARIA, a dos voces iguales y acompañamiento de órgano o armonio (E. M. S.) ..... $ 5,00

PEROSI, L. y DONINI, A.: EXAUDI DOMINE y CARO MEA. Motetes a dos voces iguales y acompañamiento de órgano o armonio (E. M. S.) ..... $ 6,00

PEROSI, L.: "MELODIE SACRE". 12 volúmenes que contienen cantos para todas las ceremonias litúrgicas del año; a 1, 2, 3 y más voces iguales y mixtas, con y sin acompañamiento de órgano o armonio (E. M. S.). Cada volumen ..... $ 42,00

Obra completa ..... $ 500,00

REFICE, L.: "CANTATE DOMINO CANTICUM NOVUM". Doce líricas Sacras, para una voz y órgano: 1) *Seis Nupciales;* 2) *Tres Marianas,* y 3) *Tres Eucaristicas* ..... $ 40,00

REFICE, L.: "TRE LIRICHE SACRE". De la liturgia de la Virgen Dolorosa; a 1, 2 y 3 voces iguales y órgano ..... $ 20,00

SCAPIN, M. (Moderno): "FULGENS CORONA". Doce cantos en honor de María Inmaculada, para coro a 2 y 3 voces iguales con acompañamiento de órgano o armonio (E. C.) ..... $ 25,00

TERCERA ANTOLOGIA VOCAL LITURGICA. 63 Cantos Sagrados de autores antiguos, coleccionados y transcriptos para cuatro voces mixtas (Alto, Tenor Iro., Tenor iido. y Bajo), por el Sac. JUAN PAGELLA, S. D. B. ..... $ 60,00

VIRGILI, L.: DOMINE JESU CHRISTE Y TE DEUM LAUDAMUS, para coro a 3 voces iguales (E. AISC) ..... $ 15,00

VIRGILI, L.: "LIBER POLYPHONIAE". Treinta cantos sacros de los Antiguos Maestros Polifonistas. (S. XVI y XVII), a 3 vores iguales (E. AISC.) .... $ 35,00

Ediciones "PSALLITE":

ANTOLOGIA DE CANTOS EUCARISTICOS ..... $ 3,00

PRIMERA COLECCION DE MUSICA SAGRADA ..... $ 7,00

TRATADO DE CANTO GREGORIANO ..... $ 10,00

MUSICA PARA ORGANO

BACH, J. S.: PRELUDIO Y FUGA en mi menor, para órgano (E. Z.) ..... $ 12,50

BACH, J. S.: PRELUDIO Y FUGA en Re Mayor, paro órgano (E. Z.) ..... $ 15,00

BACH, J. S.: TOCCATA Y FUGA EN RE MENOR ..... $ 15,00

BALLARIN, R.: PIEZAS DESCRIPTIVAS (6), transcriptas para órgano: 1) Rameau J. P., *La Pouple;* 2) Rameau J. P., *La Rappel des oiseaux;* 3) Rameau J. P., *Le Tamburin;* 4) Daquin L., *Le coucou;* 5) Haendel F., *Il Fabro armonioso;* 6) Scarlatti D., *La Fuga del gatto* ..... $ 30,00

BOSSI M. E.: BREVES PIEZAS (3) para órgano: Studio, Piccolo Corale y Ricercare (E. Z.) ..... $ 10,00

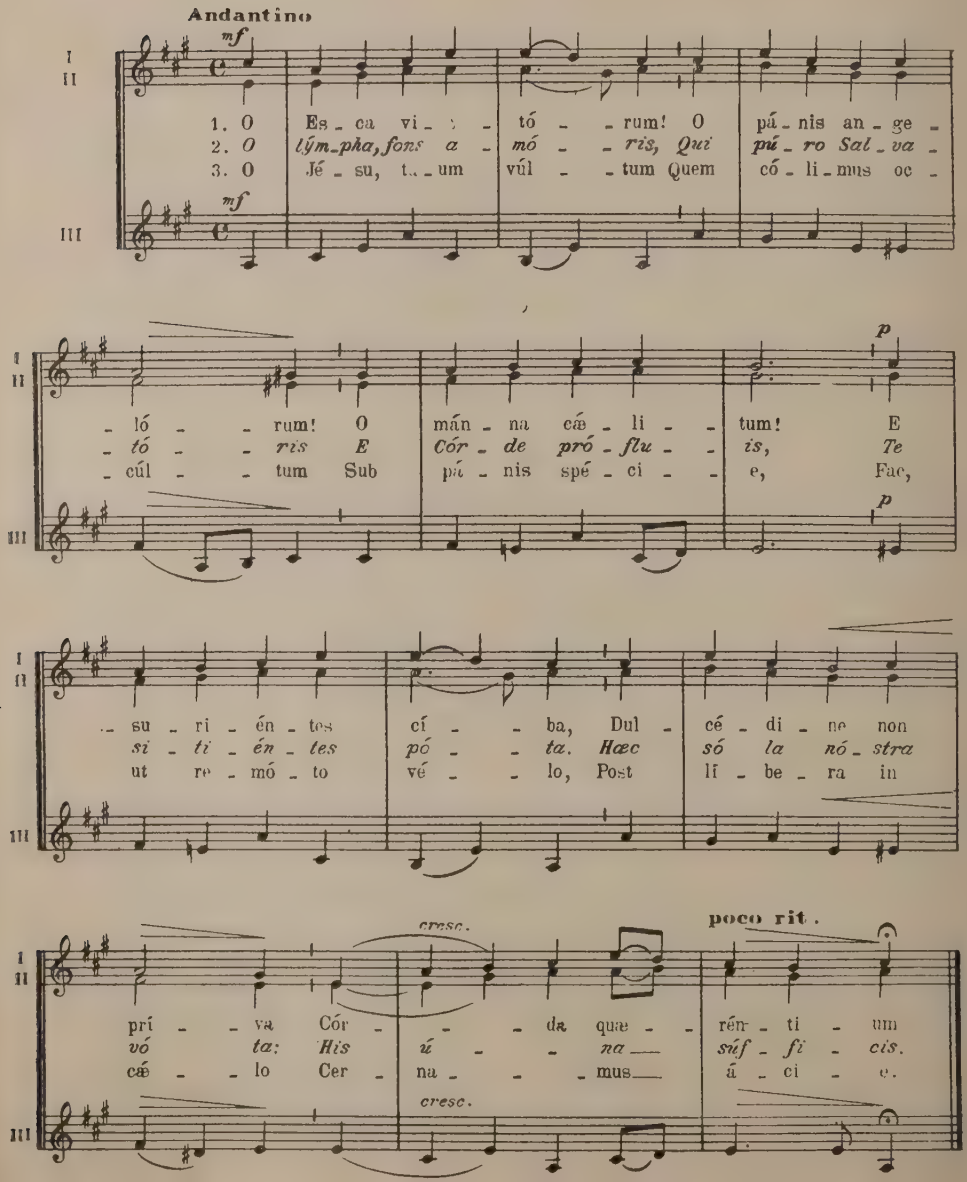
BOTAZZO, L.: "ARMONIE". 32 composiciones para órgano o armonio. Preludios, Elevaciones, Marchas religiosas, Marchas nupciales, etc. (E. C.) ..... $ 32,00

(SIGUE)

O ESCA VIATORUM

(A 3 VOCES IGUALES)

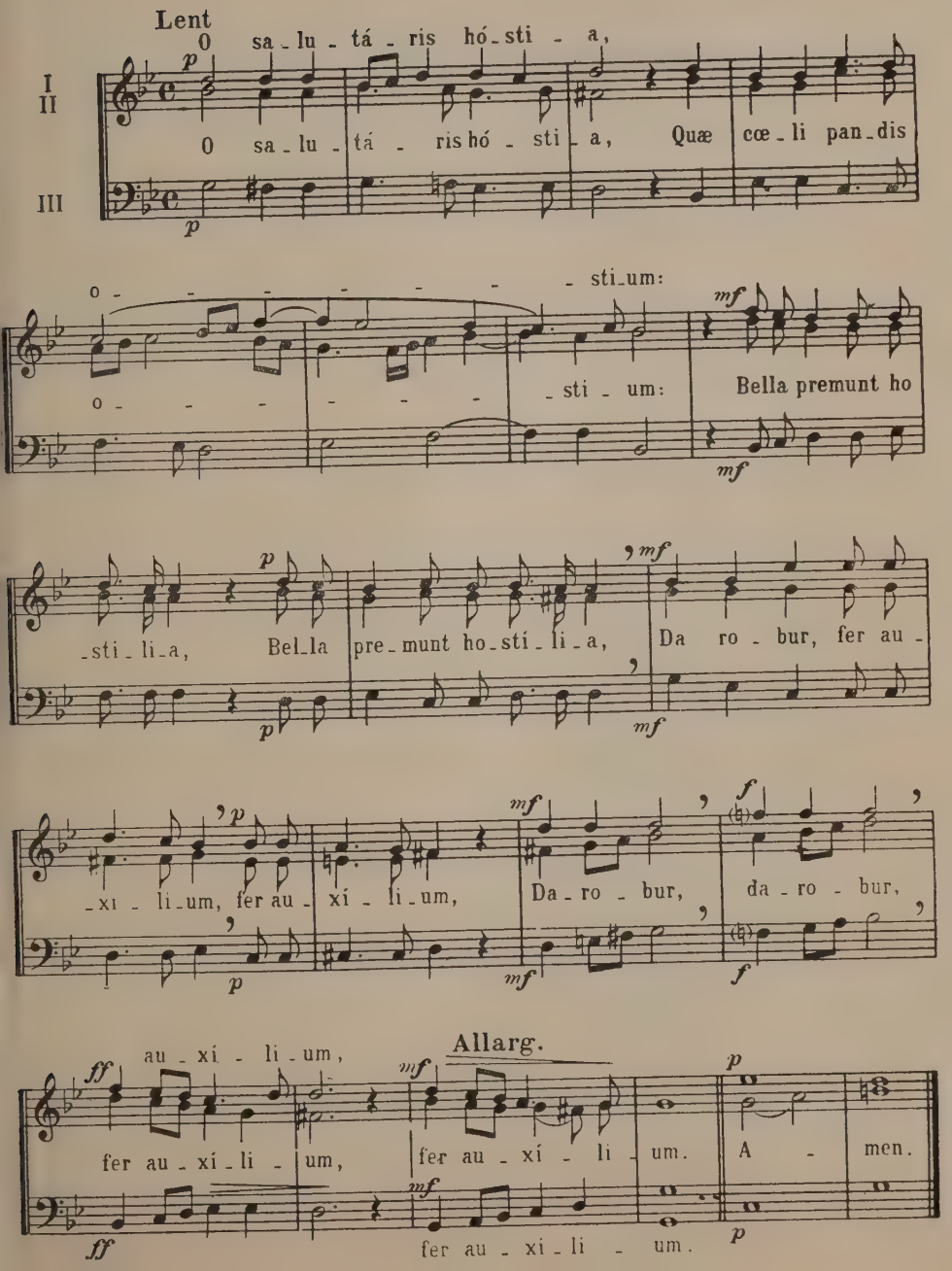
H. ISAAK (S. XV-XVI)



O SALUTARIS

(A 3 VOCES IGUALES)

P. MARTINI (S. XVIII)



(VIENE)

BOTAZZO, L.: SESENTA PIEZAS ..... $ 35,00
CARABELLA, E. (Moderno): "IN CHORDIS ET ORGANO". 7 composiciones para órgano o armonio (E. AISC.) ..... $ 15,00
Colección "LAUS PLENA". Volumen primero. 40 piezas (E. C.) ..... $ 36,00
Colección "LAUS PLENA". Volumen segundo. 45 piezas (E. C.) ..... $ 36,00
DELLA CIAJA, A. B. (1671-1755): DODICI SOGGETTI - SEI RICERCARI MESSA (E. Z.) ..... $ 30,00
DELLA CIAJA, A. B. (1671-1755): SICILIANA E CANZONE ..... $ 12,50
FRESCOBALDI, G. (1583-1644): COLECCION de 12 composiciones para órgano (E. M. S.) ..... $ 20,00
FUSER, I.: "CLASSICI ITALIANI DELL'ORGANO". 66 composiciones de los mejores autores clásicos italianos, del órgano (E. Z.) ..... $ 125,00
GUILMANT, A.: CUATRO PIEZAS para órgano (E. M. S.) ..... $ 20,00
HESSE, A. F. (1809-1863): COMPOSICIONES (18) para órgano (E. M. S.) $ 25,00
"LAS ARMONIAS DEL ORGANO", para la acción litúrgica. Fascículos de música para órgano o armonio, de autores antiguos y modernos (E. C.). Número suelto $ 7,00
"L'ORGANISTA PRATICO". Repertorio de música sacra para órgano. Composiciones elegidas de renombrados autores antiguos y modernos (E. M. S.). Cada volumen ..... $ 40,00
Colección completa (13 volúmenes) ..... $ 500,00
PASQUINI, B. (1637-1710): "SETTE TOCCATE" per Organo (E. Z.) ..... $ 35,00
RAVANELLO, O.: op. 44. PIEZAS (18) para órgano (E. M. S.) ..... $ 25,00
RAVANELLO, O.: op. 77, N. 1. PIEZAS (7) para órgano (E. M. S.) ..... $ 20,00
RAVANELLO, O.: SEIS PIEZAS CLASICAS transcriptas para órgano ..... $ 25,00
VITTADINI, F. (Moderno): "LA VITTADINIANA". 40 composiciones elegidas para órgano (E. C.) ..... $ 45,00
VIVALDI-BACH: CONCIERTO EN LA MENOR PARA ORGANO ..... $ 15,00
VIVALDI-BACH: CONCERTO GROSSO EN RE MENOR ..... $ 15,00

MISAS

MISAS DE GLORIA:

BOSSI, M. E.: MESSA SOLENNE, en honor de S. Marco, a 3 voces iguales y órgano (E. M. S.) ..... $ 25,00
CASIMIRI, R.: Missa "DE ANGELIS" gregoriana, con acompañamiento de órgano o armonio (E. AISC.) ..... $ 9,00
CHIESA, C.: Messa Breve "PASTOR INTER LILIA", en honor de S. Pío X, a 2 voses iguales y órgano (E. C.) ..... $ 15,00
DENTELLA, P.: Messa "DE ANGELIS", a 2 voces iguales, con versículos alternados de la misma gregoriana y acompañamiento de órgano (E. C.) ..... $ 20,00
MIGLIOROCCA, L.: MESSA AGOSTINIANA, para coro al unísono y órgano (E. C.) $ 10,00
PEROSI, L.: MISA "CERVIANA", 3 voces iguales y órgano ..... $ 25,00
PEROSI, L.: MISA "DAVIDICA", 3 voces iguales y órgano ..... $ 30,00
RAVANELLO, O.: *op.* 63. MESSA IN HONORE DI SAN GIUSEPPE CALAZANZIO, a 2 voces iguales con acompañamiento de órgano ..... $ 30,00
TOSI, M.: MISSA PASCHALIS, a 3 voces iguales y órgano (E. C.) ..... $ 15,00
VITTADINI, F.: Messa "CRISTO RE", a 3 voces iguales, con acompañamiento de órgano (E. C.) ..... $ 25,00
VITTADINI, F.: Messa "JUBILARIS", a 3 voces iguales, con acompañamiento de órgano (E. C.) ..... $ 25,00
VITTADINI, F.: Messa "JUCUNDA", a 3 voces iguales, con acompañamiento de órgano (E. C.) ..... $ 25,00

MISAS DE REQUIEM:

AMATUCCI, P.: Messa "PRO DEFUNCTIS", para una voz media, con órgano o armonio (E. C.) ..... $ 15,00
ANTONELLI, A.: "MESSA DA REQUIEM", a 3 voces iguales, con acompañamiento de órgano (E. C.) ..... $ 20,00
BARONCHELLI, L.: "MESSA DA REQUIEM", para una voz media, con órgano o armonio (E. C.) ..... $ 15,00
PEROSI, L.: MISA "DA REQUIEM", 3 voces iguales y órgano ..... $ 25,00
TOSI, M.: "MESSA DA REQUIEM", a 3 voces iguales, con acompañamiento de órgano (E. C.) ..... $ 25,00
TOSI, M.: "MESSA FUNEBRE", para una voz media, con órgano o armonio (E. C.) $ 15,00

PEDIDOS A:

PROCURA DE MUSICA SAGRADA "PSALLITE"

Calle 40 N°. 577 (6 y 7) - T. E. Paz 1230 - La Plata, F. N. G. R. (Buenos Aires)

N. B.: Envíe el importe correspondiente en "GIRO POSTAL DE CORREO"

fía llevar un valedero aporte a aquel "renovamiento estilístico" tan invocado en el campo de la Música Sagrada.

SCAPIN, MARIO. — Misa "Miles Christi Jesu", para Solos y Coro a tres voces viriles (con acompañamiento de órgano) en honor de San Ignacio de Loyola en el IV Centenario de su muerte (1555-1955).

Ha sido compresta esta Misa para la celebración del Cuarto Centenario de la muerte de San Ignacio de Loyola, fundador de la ínclita Orden de los Padres Jesuítas. Es más que significativa la dedicatoria que el autor ha querido poner a su obra: "Al Rvdmo. P. Gio. Batt. Janssens, Superior General de la Compañía de Jesús". También la ilustración externa, debida a la genial fantasía de Luciano Bartoli, sintetiza felizmente el espíritu del motivo de la Misa.

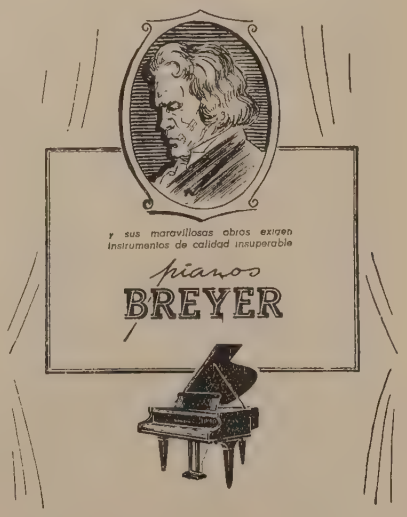
Esta nueva Misa (que es la cuarta en Edición Carrara), ha sido pedida por el editor para Solos y Coro a tres voces viriles de género festivo, acorde con el carácter de la celebración. El joven maestro, como siempre, ha superado toda expectativa y la Misa tendrá rápidamente la difusión que ya han tenido las otras obras de Mario Scapín.

CAUDANA, FEDERICO. — "Concentus Ecclesiae". Composiciones para Organo o Armonio. Volumen Primero.

Federico Caudana —organista y maestro de Capilla en la Catedral y profesor de canto en el Seminario de Cremona—, es un músico de inspirada vena —fecundo en el sentido más noble de la palabra—, no hace de su arte un fin para sí mismo, para obedecer a prepotentes necesidades creativas y ni menos se sirve puramente de él como medio de lucro, sino que hace de su arte un medio, tanto más luminoso cuanto poco aparente: un medio que casi se escapa a los límites de nuestro cálculo, para expandirse como gran señor, en las esferas de un mundo desconocido a los más: ¡al mundo del "arte al servicio del bien"! Autor de variadísimas e innumerables composiciones: de iglesia y de concierto, sinfónicas y de cámara, bandísticas y corales, líricas, teatrales, etcétera, todas publicadas por la Editorial Carrara. Organista litúrgico y concertista de valor (muy conocido como catador y valorizador de órganos nuevos, de construcción e instalación reciente), su producción es de lo más notable, también para el rey de los instrumentos.

Accediendo a las insistentes peticiones de sus entusiastas admiradores, tal producción, aparecida periódicamente en muchas publicaciones de la "Sorgente Musicale Carrara", ha sido ahora coleccionada y bellamente compaginada en este Primer Volumen de "Concentus Ecclesiae", en 78 páginas.

Los Genios de la Música...



Establecimiento Musical BREYER Avenida 7 número 1129

MANDELLI, EMANUELE. — "Visioni di Natale". Once Composiciones Pastorales para órgano o armonio.

Son once composiciones pastorales para órgano ejecutables también al armonio, todas fáciles, melódicas y gustosísimas para los oficios del ciclo natalicio.

Son una preciosa ofrenda que el autor, ahora ya conocido y apreciado en el campo organístico, también fuera de Italia, ofrece a sus numerosos y fieles admiradores.

"CANTICA SION". — Antología Coral del Pueblo Orante. Parte III, para la Navidad. Recopilador: Vito Da Bondo.

Ediciones "ZANIBON", Padua (Italia)

DESDERI, ETTORE. — Misa Monódica "Ad Pueros", con acompañamiento de órgano.

Héctor Desderi, director del Conservatorio de Bologna, es un bien conocido músico de numerosa producción, editada particularmente en Alemania. Esta nueva composición resume todas las características de la auténtica música litúrgica: la melodía, casi como una voz que recita, clara y severa, está al servicio exclusivo del texto sagrado; el ritmo, variado y "leggero" de perfecto sabor gregoriano; la armonización, sobria y elegante, constantemente mantenida en la más pura atmósfera modal. Inmune de todo esfuerzo y rebuscamiento, constituye uno de los raros ensayos que buscan aquel retorno a las antiguas fuentes, auspiciado por la reciente inspirada Encíclica de Pío XII "Musicae Sacrae disciplina". El maestro Desderi se adjudica así el mérito amplio de señalar el camino a todos aquellos que escriben "para acrecentar el decoro de la Casa de Dios".

MARTINI, GIAMBATTISTA (Bologna, (1706-1784). — Veinte composiciones originales para órgano recopiladas por Ireneo Fuser.

La importancia de esta recopilación "martiniana" deriva no sólo del valor intrínseco de la música en ella contenida, elegida entre cientos y cientos de manuscritos conservados en la célebre Biblioteca musical anexa al Conservatorio de Bologna, sino también en el hecho de que han sido escritas expresamente para órgano, cosa insólita en la costumbre musical organística italiana de aquel siglo. Y, lo que más importa, es que estas páginas pueden muy bien figurar en el repertorio del organista de Iglesia y en el repertorio del concertista.

Tres composiciones, entre las más significativas de la recopilación, han sido puestas teniendo en cuenta la posibilidad técnica y sonora de la estética de los modernos instrumentos.

La recopilación llevada a cabo por un competente en la materia, el Maestro Ireneo Fuser (autor de los "Clásicos Italianos del Organo") al celebrarse los doscientos cincuenta años del nacimiento del Padre Giambattista Martini, llevará ciertamente nueva luz sobre un lado todavía no adecuadamente ilustrado de la personalidad de compositor del gran maestro del setecientos italiano.

D'ONOFRIO, GENNARO. — "Suite da Concerto". Per grande Organo: Introduzione - Preghiera - Scherzo - Allegro Vivace (Alleluja).

ESPOSITO, ALESSANDRO. — "Toccata-Studio". Per Organo.

PALESTRINA Y VICTORIA, DOS FIGURAS MAXIMAS DE LA POLIFONIA VOCAL

Citar a Palestrina y a Victoria, es nombrar a dos artistas que fueron grandes entre los más grandes, que los hubo muchos en una época en que la fe de tantos compositores se tradujo bajo forma de esa expresión tan poética y a la vez tan mística que se llama la polifonía vocal. Sorprende, sí, que más que un Lassus o un Desprès en Flandes, un Gabrieli en Italia, un Guerrero o un Morales en España, cumbres y flor del Renacimiento, aquellos dos grandes señores se hayan situado más alto aún. Y ese es, precisamente, el milagro: que la inspiración divina los haya iluminado para que su genio, planeando sobre el de otros, fuera el que más se acercara a Dios. Giovanni Pierluigi da Palestrina y Tomás Luis de Victoria fueron quienes con su música-plegaria, proporcionaron y siguen proporcionando a la humanidad las más inefables evasiones del alma... Veamos brevemente en qué consistió su grandeza.

Mientras los maestros del madrigal intentaban aumentar los recursos pintorescos y expresivos de la música, algunos compositores italianos, discípulos de la escuela de Desprès se esforzaban en conferir al estilo contrapuntístico la mayor claridad y sencillez posible. El gusto inherente en los italianos por la melodía y una armonía transparente, los incitaba a despojarse poco a poco de todo cuanto la polifonía franco-flamenca podía entrañar aun de rudeza y pesadez. Las disonancias quedan reducidas al mínimo, mientras los madrigalistas se ingenian en multiplicarlas. Los accidentes cromáticos ya no determinan modulaciones susceptibles de alterar la pureza de los modos antiguos. Las disonancias provienen de las síncopas, de las notas de paso u ornamentos y son cuidadosamente preparadas y resueltas. La marcha de las partes procede lo más posible, por grados conjuntos. Es menester crear así una atmósfera de paz y dulzura sobrenaturales. Nada de gritos de dolor como los que, a veces, surgían de los Kyrie de un Ockeghem o un Desprès. El dolor será expresado sin clamores ni lágrimas, mediante una melodía tierna y suave. En contraposición con los músicos profanos cuyo esfuerzo tiende hacia una expresión más y más particular, el de los compositores romanos de misas y motetes se orienta hacia una expresión mística lo más general, lo más desencarnada posible. Y en tal sentido, el arte de Palestrina aparece el más diáfano. La tenuidad del contrapunto palestriniano pareciera exhalarse en volutas de incienso. La música de Pierluiggi puede ser considerada como el símbolo de toda una época. Se habla de estilo palestriniano cuando se pretende designar el estilo del coro "a cappella", o sea, sin acompañamiento alguno. Mientras en el siglo precedente el canto rara vez prescinde de la ayuda de los instrumentos, los italianos del siglo XVI crean una escritura vocal tan perfecta que la intervención de cualquier instrumento es considerada sacrílega. El mérito de tal perfección corresponde principalmente a Palestrina. A pedido del Papa Marcelo proscribió de la música sacra los cantos pertenecientes al repertorio profano. Además, se valió de un estilo polifónico que permite al auditor percibir o comprender el significado de los textos sagrados. La producción inmensa de Pa-

lestrina no ofrece, en verdad, ninguna novedad técnica. Es el sentimiento místico lo que le permite llegar a lo sublime. Y dicho sentimiento no es la ardiente aspiración de un alma inquieta; es la placidez del alma satisfecha por la posesión de lo divino. El punto de vista de Palestrina no es el del hombre que busca a Dios, sino el del místico que lo ha encontrado y cuya alma se inunda de dicha y de luz. Puede considerarse el arte palestriniano como el resultado de un equilibrio ideal entre el contrapunto y la armonía. Este arte, al contrario del de Victoria, no da cabida a las pasiones individuales; permanece ajeno a todo lo terrenal, y es por ello que irradia tanta serenidad.

Si los progresos prodigiosos de la técnica orquestal han modificado radicalmente los medios de expresión del pensamiento del autor a quien hoy ofrecen una variedad, una libertad de combinaciones que los autores antiguos no sospechaban, dichos progresos presentan un gran peligro: el de permitir a un músico tan sólo hábil, disimular la pobreza de su inventiva bajo la riqueza de la forma. Las formas orquestales del pasado a menudo nos parecen huecas; llegamos a desear, en las obras dilectas, una técnica más rica, más vivaz, más moderna. Pero de ninguna manera anhelamos ver sustituído por otro el instrumento conmovedor de que se valió Palestrina. En la música del maestro existe la inspiración engendrada por el genio y reforzada por la fe; existe la técnica que supo descubrir todos los recursos de la voz humana y utilizarlos en forma admirable. La voz humana no ha cambiado; es hoy lo que en la época de Palestrina. Tampoco los timbres cambiaron ni aumentaron su número. La posibilidad de sus combinaciones encuentra en la naturaleza humana límites infranqueables. He aquí por qué las creaciones musicales de un ser excepcional como Palestrina, dotado por la naturaleza, complementado por el estudio y la voluntad, no pueden ser sobrepasadas; he aquí por qué conservan intactas su potencia y su frescura; he aquí por qué de todas partes del mundo, y muy especialmente desde nuestra Argentina donde el canto colectivo florece con fervor renacentista, un homenaje sincero de todas las almas asequibles a la música va hacia aquel artista que, en su género, conquistó lo absoluto.

Y ahora, dos palabras sobre Tomás Luis de Victoria. Victoria se apodera de nuestra sensibilidad y nos impone su fe. Su elocuencia es irresistible; imposible escuchar sus motetes sin sentirse conmovido, sacudido. Esta música se apodera de nosotros por su patetismo grandioso, directo; habla el lenguaje más sublime que jamás haya traducido sentimientos humanos. El responsorio "O vos omnes" es una de las cumbres del arte, una de las obras maestras más puras de la música de todos los tiempos.

No sin razón se suele comparar a Victoria con el Greco. Porque ambos aprendieron su arte en Italia y luego regresaron a su España natal para producir sus obras que parecen como la expresión más profunda y directa de ese misticismo hispano que entraña tanto realismo y tanto sentimiento dramático: veneración del Cristo crucificado y manando sangre por mil heridas horrendas. Así como el Greco utiliza para sus visiones del más allá los procedimientos propios de la escuela veneciana, Victoria se vale del estilo y del simbolismo a la sazón usual en Italia, cuando quiere traducir sensaciones místicas de una grandeza trágica a la que nadie antes de él había llegado. Y si para comprender plenamente a Victoria debemos familiarizarnos con las telas del Greco, también nos es menester conocer los escritos de su conciudadana Teresa de Avila. Toda su música, en efecto, apa-

rece plena de alusiones y símbolos. Cada idea sugerida por el texto está, en cierto modo, ilustrada por la música con un ingenio, una fuerza, un colorido extraordinarios. Mucho se ha hablado de la similitud entre esos dos polos denominados Palestrina y Victoria.

Resulta imposible compararlos. El romano vive un ensueño de beatitud, el abulense sufre los sufrimientos de Cristo; es sensual y así como Teresa o Juan de la Cruz, saborea dichas inefables en el éxtasis. Por su genio visionario y su maestría, Victoria nos aparece como uno de los más grandes músicos de todos los tiempos.

He aquí, brevemente esbozada la figura de dos espíritus magnos que tradujeron en música sus preces y sus fervores. Tan distintos y sin embargo tan cercanos uno de otro por la gracia del genio. Escuchar su música es escuchar "la música de los cielos", porque, según la hermosa reflexión de Felipe Pedrell, "con callar en ella los bullicios del día, y con la pausa que entonces todas las cosas hacen, se echa claramente de ver, y en cierta manera se oye su concierto, que compone y sosiega el ánimo". Si meditamos acerca de estas palabras, palparemos plenamente la magnífica realidad sonora de aquellos que desfallecieron por alcanzar la luz de las estrellas pero lograron su intento puesto que con el resplandor estelar iluminaron todas sus obras...

ENRIQUE LARROQUE

(Buenos Aires, 4 de julio de 1951)

CONSULTA

"¿Pueden admitirse, además del órgano, otros instrumentos, adecuados al lugar sagrado?...".

En las iglesias está prohibido el uso del piano como también de los instrumentos fragorosos y ligeros, como los tambores de cualquier forma y tamaño, los chinescos, los platillos y otros instrumentos semejantes. Por ello están absolutamente prohibido en los templos los instrumentos de percusión que vulgarmente se llaman: bombo, tambor, timbales, tim-tam, platillos, **arpa**, carrillón, celesta, guitarra, cítara, tamboril vasco, triángulo, xilófono, clavicémbalo, clavicordio, saltarelo, virginal y otros semejantes a éstos.

Pueden admitirse en la iglesia los instrumentos de arco, como violines, violas, violoncelos, contrabajos.

En cuanto a los instrumentos de aire, está permitido, admitir una selección juiciosa y proporcionada al ambiente, con tal que la composición y el acompañamiento a ejecutar esté escrito en estilo grave, conveniente y semejante en todo al órgano. Por esto se permite el uso, verbigracia, de la flauta, clarinete, fagot, trompas y también, aunque moderadamente, del oboe.

Todo esto, se entiende, durante las funciones litúrgicas, como la Santa Misa, administración de algún SACRAMENTO, como el Matrimonio, etc. No se trata de los llamados "CONCIERTOS SACROS" (ausente el Ssmo. Sacramento), en que se permite toda la "ORQUESTA COMPLETA".

LA MUSICA EN SU HISTORIA

Por Juan Comandi, Pbro.
Profesor en el Seminario Menor de La Plata
(CONTINUACION)

Hemos oído más de una vez, en lo que se refiere a la música de Bach, la expresión de "música fría", enfrentándola con la "música ardiente" de Beethoven. No pretendemos una crítica, sino sólo un intento de comprensión del problema. Si usted toma en sus manos un libro de canto gregoriano o escucha por primera vez algunas piezas de esa música, puede ser que en un primer momento no le entusiasme gran cosa, pues falta evidentemente la preparación debida, tanto litúrgica como teológica y hasta ascética y mística. No le pasará lo mismo si escucha música en canto figurado, pues ésta está probablemente más cerca nuestro.

Algo así ocurre con Bach y Beethoven. Este, es el hombre con todas sus pasiones; aquél, es el contemplativo emotivamente sereno. Beethoven está más cerca nuestro, de nuestro mundo quebrado como el primer movimiento de su quinta sinfonía o como el acorde de sexta de re menor con apoyatura del cuarto movimiento de la novena sinfonía; Bach, es en principio más inaccesible, raya en las alturas de lo divino. Pero cuando uno llega a esas alturas, entonces comprende dónde está el ardor y la pasión en la música de Bach.

Bach y Beethoven son dos épocas distintas, dos orientaciones distintas, dos ambientes distintos. No son oponibles entre sí, porque no son mensurables con la misma medida. Por otra parte no se debe juzgar a un autor luego de escuchar una parte de su producción que no siempre es la más representativa de su obra.

A quien no se ha conmovido con la fuerza extraordinaria de la Pasión según San Mateo o de la Misa en si menor; a quien no ha llegado a penetrar la sublimidad extática de las obras para órgano de Bach y sólo conoce, tal vez por tenerlas que estudiar a regañadientes y con arduo trabajo, las Invenciones a dos y tres voces, a ese tal no le es lícito emitir un prematuro juicio sobre el hombre que ha resistido todas las críticas de eminentes musicólogos, y cuya obra no ha entrado prácticamente nunca en discusión, lo cual ha ocurrido hasta con Beethoven.

6. — EPOCA CLASICA
(Siglo XVIII)

El impulso musical ya no se puede detener y, en esta época, sigue Alemania al frente comenzando por Gluck, el barroco-clásico de la ópera, y terminando por Beethoven, el clásico-romántico de la música instrumental.

Mannhein y Viena: dos centros de irradiación.

Antes de Mannhein, la interpretación se hacía con el diverso número de los ejecutantes; la escuela de Manhein introduce el "horror" para aquella época, de la interpretación dinámica: forte, piano, crescendo, diminuendo... Cuentan que algunos maestros prohibían a sus alumnos "caer en tales excesos".

Viena fué el centro de los grandes maestros: piénsese en Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, etc. Todos estos autores "clásicos", tuvieron a su cargo lograr la evolución del estilo operístico y de las formas musicales. Esta evolución se encuentra patente en el transcurso de las 107 óperas de Gluck y en la consolidación de la ópera alemana por parte de Mozart.

a) Caracteres de la reforma

—Desaparece el "bajo continuo".

—Se utiliza decididamente la "homofonía" (preeminencia de la melodía no concertada).

—La "suite" baja de los salones elegantes y se transforma en "divertimento" y en "serenata" (interpretada de noche en las calles: al sereno).

—La obertura de la ópera italiana con sus tres movimientos: rápido-lento-rápido, adquiere más categoría y pasa a constituir en esta época una forma musical independiente: la sinfonía.

—Se cultiva la sonata a trío, cuarteto, quinteto y hasta octeto.

—El descubrimiento del "pianoforte" y del violín de Stradivari, causa prácticamente la muerte del "concerto grosso".

—La forma sonata: A - B - A, campea sobre todo el período y encuentra su máxima aplicación en algunas sinfonías de Beethoven (v. gr.: la V).

b) Los hombres de la reforma

Toda reforma involucra en sus comienzos una serie de hechos y de personajes ocultos o casi desconocidos que sirven de pedestal a las grandes figuras, las cuales, con aquellos elementos ya elaborados, se erigen en conductores y en autores topes de una época. Así Beethoven escribió sus grandes sonatas porque una serie de obreros ignorados introdujeron modificaciones en el suave clavecín, hasta llegar al piano de Silbermann que permitía mayor brillantez y es el que utilizó aquel maestro. Y si ahora nos deleitamos con las variadísimas expresiones de la orquesta sinfónica actual, es porque en aquella época denominada clásica, existió don Johann Wenzel Anton Stamitz, que afrontando las críticas tomó a su cargo la orquesta de Mannhein arriba nombrada.

Más de cuarenta músicos podríamos nombrar como contemporáneos o precursores de Gluck y Mozart en el terreno de la ópera. Autores cuyas obras no llegaron a difundirse entre nosotros, quién sabe por qué razones. Así Jácopo Melani, verdadero talento precursor de la ópera bufa, lo mismo que Antonio Draghi, maestro de Capilla de la corte de Viena; Nicola Logroscino y otros como Vecchi, Banchieri, Gay, Danican, Reichardt y en la música instrumental: Richter, Froberger, los hermanos Graun, Quantz, etc.

Mozart

¡Un caso meteórico en la historia de la música!

Vivió treinta y seis años. Escribió 15 misas, 20 óperas, 40 sinfonías, 50 conciertos y unas 100 obras de cámara. En tres etapas elevó la ópera alemana: a los doce años escribió "Sebastián y Sebastiana" con bastante sabor a "singspiel", que era la comedia musical en boga en Alemania; a los 26 años, "El rapto en el serrallo", y un año antes de su muerte culmina la obra con "La flauta mágica", en que sólo quedan resabios de la ópera alemana primitiva.

Gluck

Lo vemos representar sus reaccionarias óperas en muchos teatros de Alemania, Italia y Francia. Como en Italia no son muy bien recibidas sus intromisiones clasicistas, se dirige a Francia, provocando la guerra lírica con Niccolò Piccini, ganada según parece por Gluck con "Ifigenia en Táuride". De todos modos aunque se le acepta su triunfo contra la ópera superficial y fácil de la época, sin embargo es diversamente interpretado y hasta se pone en discusión su música, colocándola por debajo de su dramaturgia. Este "rústico genial" como dice Vuillermoz, muere en Viena después de siete años de vida retirada.

Beethoven

Si hay alguien que puede ser clasificado indefectiblemente por los caracteres inconfundibles de su trayectoria, ese es Luis van Beethoven.

Su vida fué una antítesis reflejada en sus obras, especialmente en sus sinfonías y más estrictamente en aquella monumental confesión de su lucha y resumen de su vida que es la Novena Sinfonía: la alegría, la profunda alegría a la que aspira el alma grande del artista, y a la que llega por el único camino del dolor. El análisis de la Coral nos hace profundizar todavía más en donde está la alegría beethoviana. Después de la lucha contra la opresión del dolor (1er. movimiento), una fuerza avasalladora nos empuja al descubrimiento de la alegría que no está en la felicidad campestre (2do. movimiento), ni en el recuerdo de dulces emociones (3er. movimiento), sino en la fraternidad universal ante Aquel que sobre los astros debe morar (4to. movimiento).

Beethoven es el nombre que brilla con primera magnitud en la historia de la música. Parece que el vocabulario de epítetos se hubiera agotado hablando del "genio", del "Titán de la Música", cosa que excita la susceptibilidad crítica de un Vuillermoz, quien acusa a los literatos de haber falseado la figura de Beethoven convirtiéndolo casi en semidiós.

Estamos de acuerdo en cuanto a aquello de que no se haya hecho justicia con otros autores contemporáneos del "Titán" como cáusticamente repite el crítico nombrado, y en aquello de que la mayor riqueza musical beethoveniana se encuentre en sus obras de cámara, pero, por otra parte, los "lugares comunes que pululan en las nueve sinfonías" no fueron obstáculo para que Ricardo Wagner se inclinara ante ellas.

Lo interesante es observar que Beethoven con todo el peso de su pasado y las luchas de su vida extinguida entre los mayores sufrimientos a los cincuenta y siete años, haya podido realizar su obra artística e incursionar profundamente en el campo del romanticismo que ya se iniciaba.

Es indudable que en el número relativamente reducido de sus obras, nos ha legado la esencia de su música y en la supervivencia de tal música se ha cumplido la última cláusula de su testamento: "Adiós, y no me olvidéis después de mi muerte...".

7. EPOCA ROMANTICA
(Siglo XIX)

Es indudable que la influencia de Beethoven dió el primer impulso a esta nueva edad estética en la cual lo personal irrumpe en el mundo equilibrado y cosmopolita del clasicismo. Todo un mundo de ideas separa la Primera de la Novena Sinfonía de Beethoven.

Pero, ¿qué es el romanticismo?

Resumiendo con el Dr. Fred Hamel en su Historia de la Música, es la vuelta a lo "romántico", es decir: a la Edad Media cristiana occidental mientras lo "clásico" fué una vuelta a la antigüedad clásica.

Este romanticismo, según la obra citada, se caracterizó por un renacimiento de los valores nacionales del folklore y por una intensificación extática de la vida emocional, basada en las fuentes místicas de la personalidad humana.

Así como el Barroco se caracterizó por el afecto rígido, el Clasicismo por la pasión refrenada, el Romanticismo lo fué por una gran sensibilidad sugestiva. Un detalle probatorio lo constituye la creación de la música programática iniciada ya en la Sinfonía Pastoral de Beethoven; es decir: música compuesta sobre un tema literario, lo que en otras palabras constituye el Poema Sinfónico perfeccionado por Liszt y Berlioz.

Otra cosa digna de notarse en el personalismo de esta época, preludio del liberalismo musical de nuestros días, fué la continuidad del clasicismo y, aun más, del barroquismo, llevado a cabo por autores como Brahms y Bruckner en Alemania.

Estas dos claras corrientes, pagándose mutuos tributos en el transcurso de su cauce, y de un modo especial la corriente neoclásica, constituyeron al desembocar en nuestro siglo el variado delta de las múltiples tendencias musicales que nos asolan.

Tan importante fué esta época y tan pródiga en grandes autores, que no podemos menos que detenernos algo en cada una de las naciones, las cuales, mezclando sus propios recursos con los que venían de Viena, realizaron una obra que, si bien se equipara en cuanto a la modalidad a la realizada por la influencia de Flandes en el Renacimiento, sin embargo puede considerarse superior por el número y la riqueza de las obras y por la trascendencia histórica de sus autores.

Realmente no sabríamos casi elegir si nos preguntaran cuál nación brilló más, pues entre el aporte de los países escandinavos y la formidable escuela nacional rusa nos encontramos con Chopin en Polonia, Smetana y Dvorak en Checoslovaquia y los incontables músicos alemanes, franceses, italianos y españoles.

ALEMANIA

Franz Schubert. Otro caso como el de Mozart: vivió treinta y dos años y en su obra se descubre la huella de la lucha por las nuevas corrientes románticas individualistas que quieren romper las formas clásicas. Lo especial en él fueron los "lieder", de los cuales compuso unos seiscientos.

Félix Mendelssohn Bartholdy. A los veinte años de edad realizó una hazaña que conmovió al mundo musical: interpretó por primera vez después de la muerte de su autor, la "Pasión según San Mateo" de Juan Sebastián Bach, con lo cual salió de la sombra después de casi un siglo, el hoy tan admirado maestro.

Roberto Schumann. Este hombre de una vida tan triste y sufrida fué, musicalmente, uno de los más avanzados de su tiempo. Basta analizar su obra pianística para descubrir sonoridades que admiran al músico de nuestra época disonante.

Franz Liszt. Un gran revolucionario. Abandona definitivamente las formas clásicas. Resume en su obra las influencias de tres maestros de la época: Chopin y su espiritualismo, Paganini con su virtuosismo y el arte programático de Berlioz.

Johannes Brahms. Neoclásico. Continuador de la obra de Beethoven. Clasicista, en él más que en Liszt se fundamenta la música moderna.

FRANCIA

Héctor Berlioz. Importante en la historia musical por sus incursiones en el campo de la música programática y por el impulso dado a la instrumentación, de la que era verdadero maestro.

César Franck. Neoclásico, de riguroso estilo contrapuntístico. Marcó el comienzo de la edad de oro de la música instrumental sinfónica y de cámara en Francia.

Camilo Saint Saëns. Un párrafo de Vuillermoz: "Saint Saëns resume en sí: el gusto por la nitidez, la claridad y la lógica, el amor a la pureza neoclásica, el intelectualismo razonador y la intransigencia nacionalista".

Gabriel Fauré. Continuador de Saint Saëns y precursor del impresionismo musical.

RUSIA

En Rusia se dividió la música en dos corrientes: la nacionalista, con "los cinco": Balakirev, Cui, Borodin, Mussorgsky, Rimsky Korsakov; y por otra parte la escuela de tendencia occidental europea, cuyos representantes principales Antón Rubinstein y Pedro Tschaikovski no andaban en tan malas relaciones con "los cinco" como a veces se pretende.

Mikael Glinka. El precursor de la escuela nacionalista fué Mikael Glinka por la utilización de cantares folklóricos rusos en sus composiciones. Es interesante el juicio de Gerold Abraham en su biografía de Glinka: "El hombrecito vacío, vulgar, debe haber tenido algo de mago y por esas hazañas podemos perdonarle sus banalidades, sus ocasionales imperfecciones técnicas, su incompetencia arquitectónica y sus demás evidentes defectos. Teniendo en cuenta todas las cosas —su carácter pasivo, su instrucción y su ambiente— el compositor Glinka queda como un inexplicable fenómeno natural de una especie casi única en la historia de la música".

Mili Alexejevich Balakirev. "A no ser por Balakirev, el destino de la música rusa hubiera podido ser muy diferente del que conocemos en la actualidad" (Arte en el siglo XIX - Vladimiro Stasov). En efecto, tuvo el gran mérito de ser el dirigente del grupo nacionalista que se reunía a su alrededor.

Alejandro Borodin. Caso interesante el de este músico y médico que llevó a buen término ambas inclinaciones, "...si Borodin —como dicen— era un aficionado, entonces el mundo musical se vería feliz con muchos más aficionados de la misma categoría" (M. D. Calvocoressi).

Modesto Mussorgsky. Otra vida llena de miserias y sufrimientos como la de Schumann, y como él, muere también de una terrible enfermedad nerviosa. Mussorgsky fué un intuitivo que sin profundos estudios musicales descubrió —en frase de Vuillermoz— maneras nuevas de expresarse en música.

Nicolás Rimsky Korsakov. Tal vez el más conocido y escuchado de los "cinco". Y de ellos fué también el que más profundamente estudió la teoría musical. Es autor de la primera sinfonía rusa propiamente dicha y aunque entre nosotros es más conocido por sus exquisitas obras sinfónicas, lo mejor de sus composiciones lo constituye —según los críticos— sus quince óperas.

Pedro Tschaikovski. Los juicios sobre su obra son por lo general muy extremistas: desde los que hablan de insulseces, trivialidades y vulgaridades, hasta los que lo ponen por encima de todos sus rivales. Gerold Abraham nos parece más equilibrado cuando dice: "Lo habitual no es criticar a Tschaikovski sino despreciarlo" y esto porque "una proporción extraordinariamente grande de su música es en absoluto desconocida".

Las demás escuelas nacionales

Italia: Su música conserva en gran forma los caracteres de la pasada época. Así: Boccherini, Clementi, Cherubini, Viotti, Paganini.

España: Fué resurgiendo poco a poco de la decadencia sufrida después del siglo XVI. Sus representantes: Barbieri, Monasterio, Pedrell.

Checoslovaquia. Funda su independencia musical con Bedrich Smétana y Antonin Dvorak, autores de fama mundial.

Escandinavia. Se separa en este período de la comunidad musical alemana. Dos son las escuelas escandinavas: la de Niels Wilhelm Gade, dinamarqués, y la del gran maestro noruego Eduard Hagerup Grieg.

Polonia: Brilla en el cielo de su música el espíritu inconfundible de Federico Chopin, pianista y compositor extraordinario que llegó a conformar un estilo pianístico completamente nuevo y personal.

(Continuará)

LIBER USUALIS

MISSAE ET OFFICII PRO DOMINICIS ET FESTIS . CUM CANTU GREGORIANO

EX EDITIONE VATICANA ADAMISSUM EXCERPTO ET RHYTHMICIS SIGNIS IN SUBSIDIUM CANTORUM A SOLESMENSIBUS MONACHIS DILIGENTER ORNATO

DESCLEE & SOCII - EDICION 1956

La presente edición es la única que contiene la nueva liturgia de Semana Santa En 12o. De 2.008 páginas, tela, cantos rojos; con suplemento para la América Latina

Pesos 298.00

REPRESENTANTES EN LA REPUBLICA ARGENTINA:

EDITORIAL "HERDER" — LIBRERIA

Carlos Pellegrini 1179 T. E. 44-9610 Buenos Aires

OFFICIA NOVA HEBDOMADAE SANCTAE

CUM CANTU GREGORIANO ET RHYTMICIS SIGNIS

DESCLEE & SOCII - EDICION 1956

Pesos: 33.00

1. N. B. Se reciben pedidos también en: PROCURA DE MUSICA SAGRADA "PSALLITE", colle 40 Nº. 577 (6 y 7), La Plata. F. N. G. R. (Buenos Aires).
2. No se remitirá el pedido, si no llega con el correspondiente importe señalado y en "GIRO POSTAL DE CORREO".

CASA "ROCCA"

PIANOS — MUSICA

•

CALLE 5 Y 46 T. E. ROCHA 0803 LA PLATA

"LA LIRA"

IMPRENTA — PAPELERIA — SANTERIA — MUSICA

•

CALLE 7 No. 1211 T. E. ROCHA 4187 LA PLATA

F. Y. A.

VENTA DE MAQUINAS DE ESCRIBIR, SUMAR Y CALCULAR

SERVICIO MECÁNICO

Calle 3 Nº 764 T. E. Rocha 0788 La Plata

Precio del Ejemplar: $ 6.—

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº. 519.456

Imprimió: Escuela de Artes y Oficios S. V. P. - La Plata

CORREO ARGENTINO La Plata D. 2

TARIFA REDUCIDA
CONCESION Nº. 4699